

На правах рукописи

СЕМЕНОВА Мария Владимировна

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ:
СУБЪЕКТНЫЕ СОСТАВЛЯЮЩИЕ НОВОЕВРОПЕЙСКОЙ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПАРАДИГМЫ**

Специальность 24.00.01 – теория и история культуры

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата культурологии

Екатеринбург
2011

Работа выполнена на кафедре культурологии и социально-культурной деятельности
ГОУ ВПО «Уральский государственный университет им. А. М. Горького»

Научный руководитель	кандидат философских наук, доцент Орел Елена Владимировна
Официальные оппоненты:	доктор философских наук Быстрова Татьяна Юрьевна кандидат культурологии Симбирцева Наталья Алексеевна
Ведущая организация	ФГОУ ВПО «Челябинская государственная академия культуры и искусств»

Защита состоится «15» марта 2011 г. в __ часов на заседании диссертационного совета Д 212.286.08 по защите докторских и кандидатских диссертаций при ГОУ ВПО «Уральский государственный университет им. А.М. Горького» по адресу: 620000, г. Екатеринбург, пр. Ленина, 51, комн. 248.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке ГОУ ВПО «Уральский государственный университет им. А. М. Горького».

Автореферат разослан «14» февраля 2011 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
доктор социологических наук, профессор

Л. С. Лихачева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. Актуальность исследования художественного творчества обусловлена рядом обстоятельств: сложностью и многоаспектностью самого феномена, значимостью его для современной практики не только в сфере культуры, но и в области экономики и социальных инициатив; важностью для педагогической теории и практики.

Сегодня мы все чаще сталкиваемся с ситуацией несоответствия школы потребностям практики. Данное положение наблюдается как в профессиональной технической школе, так и в профессиональной школе, готовящей специалистов в области различных искусств. И дело здесь зачастую не в чем-то злом умысле или некомпетентности, но в том, что школа и практика пребывают в разных социокультурных горизонтах. Сильной стороной нашей художественной школы, как это было и пятьдесят лет назад, остаются академический рисунок и предметно-реалистическая живопись. Однако современные художественные практики разворачиваются в иных сферах, иных материалах и технологиях. Молодым художникам, чтобы быть представленными на современном арт-рынке, приходится отбрасывать все, чему их учила школа и либо брать соответствующие классы за границей, либо самостоятельно осваивать современные технологии.

Конечно же, художественная школа не стоит на месте, здесь идут активные поиски новых форм преподавания, вводятся новые курсы, осваиваются новые материалы и технологии, однако общая идеология школы остается прежней, а потому все новое рассматривается здесь как дополнение к главному – к неподверженной моде, вечной и неизменной высокой художественной классике. О том, что классика может быть одним из типов искусства, о том, что все ее несомненные достоинства не отменяют возможности существования других типов искусства, редко задумываются. Школа продолжает развивать в начинающих художниках умения и способности, отвечающие требованиям классических форм, в то время как современный художественный рынок развивается за счет бесконечно быстро умножающегося количества иных, часто альтернативных классическим, типов художественных практик.

С другой стороны, сфера художественного расширяет свои границы. Художественно-образный компонент перестает быть исключительно принадлежностью искусства. Соединяясь с техническими и маркетинговыми элементами, он становится неотъемлемой частью современных продуктов и услуг. Неудивительно, что в данных обстоятельствах производство художественно-образного компонента превращается в функцию дизайнера-разработчика. Последнее обстоятельство все настойчивее требует пересмотра сложившихся представлений о творчестве как области действия гения или человека с особыми способностями.

Тема творчества вообще и художественного творчества в частности – одна из базовых тем философии, психологии, искусствознания. Однако для культурологии эта тема относительно нова, что во многом объясняет тот факт, что культурологические исследования творчества в большинстве случаев представляют собой всего лишь конгломерат философских обобщений, психологических и искусствоведческих идей. Конечно же, есть исследования, в которых общие черты культурологического подхода к творчеству уже наметились. К их числу из отечественных работ принадлежат исследования: В.С. Библера, Л.М. Баткина, Д. Кирнарской и др.; из зарубежных – исследования С.К. Лангер, П. Бурдые и др. Однако подобные исследования все еще продолжают оставаться исключением из правила, что лишний раз подчеркивает актуальность разработки принципов культурологического исследования и выявления специфики культурологического подхода к анализу творчества.

Данное диссертационное исследование посвящено выявлению тех механизмов, технологий и составляющих, которые определяют содержание художественного творческого процесса новоевропейского типа. Отталкиваясь от идеи С. Лангер о том, что искусство в той форме, которая закрепились в нашем его понимании, – феномен исключительно новоевропейский, диссертант предполагает, что это же самое можно сказать и о художественном творчестве. Диссертант надеется, что лишение творчества статуса универсальности путем введения его в рамки определенной социокультурной парадигмы позволит выделить параметры культурологического анализа творчества, применимые не только к его новоевропейскому, но и современному типу.

При определении основной **проблемы исследования**, внимание диссертанта сосредотачивается на субъектных основаниях художественного творчества, которые связаны с новоевропейским субъектом, культурой его чувств, мышления и деятельности, спецификой его социальной идентичности, особенностями самосознания. **Гипотеза** исследования состоит в предположении, что разгадку новоевропейского искусства следует искать в тех особенностях новоевропейской культуры, которые как составляющие ее духовную основу (тип чувственности, тип рациональности) определяли качества его субъекта.

В соответствии с данной гипотезой, основными вопросами диссертационного исследования являются вопросы о природе эстетического вкуса, художественного гения и таланта в социокультурных условиях проявления. Центральная тема исследования – тема субъекта творчества. Институты новоевропейской культуры диссертанта интересуют настолько, насколько данные институты участвуют в формировании концепта «искусство» (теория рисунка), с одной стороны, и системы художественного образования (академии) – с другой. Диссертант не умаляет значения социокультурных институтов как таковых, однако полагает, что основная их функция состояла в институализации субъектных предпосылок, что и придало художественному творчеству новоевропейского типа парадигмальный (системный) характер. Всю совокупность факторов, как тех, что

определяли новоевропейский художественный процесс со стороны субъекта (вкус, гений, талант способности, задатки), так и тех, что определяли его со стороны институтов культуры (теория искусства, художественная критика, система академического образования) диссертант назвал художественной парадигмой.

Степень разработанности проблемы. Проблема творчества в связи с проблемой искусства в античной философии классического периода разрабатывалась Платоном, Аристотелем, в римско-эллинистический период – Порфирием, Проклом, Платином. В средневековой философии проблема творчества, понимаемого как человеческая деятельность по воссозданию изначально явленного божественного первообраза, рассматривалась такими мыслителями как: Аврелий Августин, Бонавентура, Иоанн Дамаскин, Максим Исповедник, Фома Аквинский, Феодор Студит. Появление гуманизма дало новый толчок развитию представлений о творчестве. В работах Д.Бруно, Т.Парацельса, М. Фичино, творчество определяется как главная сила, созидаящая красоту. Оригинальную теорию творчества разрабатывают теоретики барокко. В работах Б. Варки, Б. Грассиана-и-Маралеса, Э. Тезауро творчество рассматривается как проявление вкуса и искусство «быстрого ума». В трактатах классицистов: Н. Буало, П. Корнеля, М. Опица и других, творчество предстает как методическое мастерство, подчиняющееся правилам разума.

Проблематика творчества - типичная проблема классической эстетики: (работы И. Канта, Шеллинга, Г.В.Ф. Гегеля); философии романтизма (труды Ф. Шлегеля, Ф. фон Гарденберга (Новаллиса), Т.А. Гофмана, Р. Вагнера); немецкой философии жизни (работы А. Шопенгауэра, Ф.Ницше); русской философии Серебряного века (исследования А. Белого, В Соловьева, Н. Бердяева, И. Ильина, Н. Лосского, В. Розанова, П. Флоренского, С. Франка, Л. Шестова). В отечественной философии советского и постсоветского периодов особый вклад в разработку проблемы творчества внесли М. Бахтин, В. Библер, И. Гуревич, А. Лосев.

Европейская философия XX в. также не оставила творчество без внимания, хотя вопросы творчества и ставились здесь не прямо, а в связи с проблемами автора, текста, образа, языка и т.п. (Р. Барт, Ж. Батай, Г. Башляр, А. Бергсон, П. Валери, Л. Витгинштейн, Ж. Делёз, Ж. Деррида, Ж. Жаннет, А. Камю, Ю. Кристева, Ж. -Ф. Лиотар , Х. Ортега-и-Гассет, Ж.-П. Сартр, М. Фуко, М. Хайдеггер, У. Эко, М. Элиаде.)

Творчество изучалось и искусствоведами, психологами, самими художниками. Начиная с эпохи Возрождения нет ни одного крупного художника, который не оставил бы после себя теоретических рассуждений о сути творческого процесса. К этому ряду относятся работы: Леонардо да Винчи, Л.Б. Альберти, А. Дюрера, Н. Пуссена, У. Блейка, У. Хогарта, И. Гете, И. Гёльдерлина, И. Бродского, Б. Пастернака, В. Кандинского, К. Малевича и др.

Вопросами психологии творческого мышления занимались Ж. Пиаже, З. Фрейд, К. Юнг, Ф. Гваттари, Ж. Лакан. Весомый вклад в разработку психологии творчества внесли отечественные психологи Л. Выготский, А. Леонтьев, А. Лурия.

Особое место в диссертационном исследовании занимают искусствоведческие исследования М. Алпатова, М.А. Гуковского, В.Д. Дажиной, Н.А. Дмитриевой, О.Б. Дубовой, О.С. Евангуловой, Г.П. Матвиевской, А.К. Якимовича, М.Н. Соколова, А. Романовского, С. Даниэля, М. Дворжак, Э. Панофского; так же теоретические трактаты Дж. Ломаццо, Ф. Цуккари, Дж. Вазари, Дж. Беллори, И. Винкельмана, Г. Вёльфлина; работы, посвященные анализу новоевропейской культуры, в том числе и тех форм, которые данная культура приняла в России: это труды Э. Гуссерля, М. Фуко, В. Дельтея, Я. Бурхарда, М.С. Кагана, В.С. Библера, Л.М. Баткина, А.А. Скаун, Ю.А. Солонина, М.Л. Андреева, И.В. Кондакова, Г.Ю. Стернина, М.К. Петрова, Л.М. Брагиной и др.

Несмотря на значительный вклад вышеназванных исследователей как в разработку и изучение феномена творчества, так и в исследование процессов организации и управления художественным процессом со стороны институтов новоевропейской культуры, вопрос о социокультурных механизмах производства его субъектных оснований остался открытым. Потому основные параметры исследования были определены следующим образом.

Объект исследования – художественное творчество новоевропейского типа как концентрированное выражение важнейшей установки новоевропейской культуры на активность субъекта.

Предмет исследования – субъектные составляющие художественного творчества новоевропейского типа, их социокультурные предпосылки и механизмы воспроизводства.

Цель исследования – анализ социокультурного содержания и социокультурных механизмов производства субъектных составляющих художественного творческого процесса новоевропейского типа.

Задачи исследования:

1. Выявить методологические основания исследовательских подходов к рассмотрению феномена творчества, сложившихся в современном гуманитарном знании, сформулировать методологические принципы культурологического подхода к исследованию творчества и уточнить содержание понятий, выражающих специфику данного подхода.

2. Проанализировать влияние переходного характера культуры Ренессанса на творческий процесс. Выявить специфику субъектных составляющих ренессансного типа художественного творчества. Определить культурные феномены, обеспечивавшие их существование.

3. Проследить становление классической парадигмы художественного творчества в процессе теоретического определения его субъектных оснований. Выявить связь данного процесса с особенностями новоевропейской культуры.

4. Проследить взаимосвязь новоевропейской культуры «просвещенного вкуса» и художественного творчества. Определить социокультурные предпосылки формирования Гения как субъекта творчества новоевропейского типа, выявить природу Таланта, проанализировать формы и социокультурные условия его проявления на уровне отдельной личности.

5. Рассмотреть опыт перенесения европейской традиции по подготовке художников новоевропейского типа на российскую почву, выбрав в качестве предмета анализа деятельность российской Академии трех знатнейших искусств.

Исторические границы исследования заданы самой его темой. Новое время – весьма неоднородный период в истории европейской культуры – в данном исследовании представлен классическим XVIII веком. Век Просвещения известен как век академий, которые не только определяли состояние всего художественного процесса, но и выступали ревностными хранителями парадигмальных основ художественного творчества новоевропейского типа. Однако работа не ограничивается только данной эпохой. XVIII век представлен здесь в сравнении с периодом Высокого Возрождения, прослежен переход от первого ко второму. В последнем параграфе исследования «просвещенный» вкус и новоевропейское художественное мышление представлены как итог социально-культурной эволюции сознания и чувств европейского человека.

Методологическая и теоретическая основа исследования.

Методологической основой данного исследования являются:

- метод сравнительно-исторического анализа; данный метод применяется для выявления различий художественного творчества ренессансного и новоевропейского типа, их субъектных составляющих;

- метод историко-культурной реконструкции; задействуется при отслеживании процесса становления субъектных оснований творческого процесса новоевропейского типа;

- метод структурного анализа; используется для выявления основных параметров новоевропейской парадигмы художественного творчества, социокультурной природы ее субъектных составляющих;

- метод критического анализа применен с целью объяснения различия результатов, которые давала деятельность европейских и российской академии.

Теоретической основой исследования являются труды И. Канта, Э. Гуссерля, В.С. Библера, М.К. Петрова, М. Фуко, Э. Панофского.

Научная новизна: доказано, что утвердившееся в гуманитарных исследованиях понимание художественного творчества представляет не его универсальное определение, а его конкретный историко-культурный тип – новоевропейский; определена система детерминант творчества новоевропейского типа; доказана социокультурная природа субъектных составляющих данной системы. В частности:

1. уточнено содержание понятия «парадигма» применительно к художественному творчеству;
2. доказано существование принципиальных различий между ренессансным и новоевропейским типами художественного творчества;
4. обоснована связь художественного творчества новоевропейского типа с культурой «просвещенного» вкуса;
5. разработана авторская концепция гения и таланта, определена социокультурная природа художественных задатков и способностей;
6. установлены границы академической системы художественного образования;

Положения, выносимые на защиту:

1. Художественная парадигма – совокупность явных и неявных, артикулированных в теории и «вплетенных» в реальный творческий процесс, институализированных и неинституализированных, субъектных и объективных социокультурных предпосылок, определяющих характер, формы осуществления и воспроизводства художественного творчества определенного историко-культурного типа.

2. Ренессансный и новоевропейский типы творчества, при всей своей внешней схожести, представляют собой принципиально разные типы творчества. Ренессансный тип творчества, определяемый со стороны природы, опыта и субъективной магии, не знает ни различия научной и художественной деятельности, ни различия их субъектов. Художественные задачи здесь решаются с помощью разработки научных приемов, а научные – посредством разработки приемов художественных. При доведении результата до необходимого совершенства, используются приемы субъективной магии. Данный тип творчества не получил своего теоретического обоснования и методического выражения в соответствующих системах подготовки художников. Все это свидетельствует о допарадигмальном, переходном характере творческого процесса ренессансного типа.

3. Особенности новоевропейского типа творчества во многом определены концептом «искусство», сформировавшимся в рамках теории искусства. Данный концепт был апробирован и внедрен в культурную практику художественной критикой и закреплен в принципах и технологии художественной деятельности академической системой художественного образования. Новоевропейский тип творчества перестает быть преимущественно делом руки и глаза Мастера (*mimesis*'ом), как это было в ренессансный период, и становится делом

руки и разума Художника (образным мышлением – *poesis*'ом). Последнее привело к разделению научных и художественных способностей и закреплению их за разными субъектами. Творческий процесс новоевропейского типа вместе с институтами художественной культуры и качествами его субъекта образуют целостную художественную парадигму.

4. «Просвещенный» вкус – сложное, неоднородное образование. Одним из его проявлений является сентиментальный мещанский вкус третьего сословия, другим – аналитический вкус образованной элиты. Но «просвещенный» вкус не только продукт эстетического воспитания, но и итог эволюции человеческих чувств. В отличие от ранних эстетических чувств, представлявших собой «внешние», развитые эстетические чувства – это «внутренние» чувства, возможность которых обеспечена работой воображения. «Внутренним» эстетическим чувством в полной мере обладает лишь новоевропейский художник.

5. Подобно декартовскому Его (мыслящему Я), Гений есть Я творящее. Необходимым условием рождения творящего Я является личность новоевропейского типа. Данная личность появляется там и тогда, где и когда перестают действовать схемы социального габитуса и индивид получает возможность реализовать весь потенциал, заложенный в критическом типе свободного новоевропейского мышления. Первое действие творящего Я – эстетическое *epoché* – сомнение в эстетическом статусе всего, что в рамках «жизненного мира» определено как красота. Творящее Я – предельное выражение автаркической свободы новоевропейского разума, который утверждает свое право предписывать законы и выносить определения и не нуждается в инстанциях, подтверждающих справедливость его основоположений.

6. Талант определяет художественное творчество позитивно, посредством задатков и способностей индивида. Качество «врожденности», которым обладают задатки и способности, – следствие их коллективной природы. Основу тех и других составляет коллективный опыт. В случае задатков это опыт, касающийся технической стороны творческого процесса, накапливаемый внутри рода-фамилии. В случае способностей – опыт поэтического освоения мира посредством фантазии, накапливаемый этносом-народом. Наличие таланта – свидетельство того, что субъективность художника определяется не только его Я, но и «Мы-субъективностью» народа, которому талант принадлежит.

7. Границы академической системы художественного образования, они же причины неудач российской Академии: это локковский педагогический утопизм как концептуальная основа эстетического воспитания, пренебрежение к отечественной культурной традиции, «полицейская» система общего воспитания, запрет свободомыслия, прагматизм в определении миссии художественного образования. Данные неудачи – лучшее свидетельство социокультурной природы творчества. Перенос культурной составляющей (европейской системы художественного образования) при игнорировании социальной (прав и

свобод личности) желанного результата (формирования художника новоевропейского типа) дать не мог.

Теоретическая и практическая значимость работы. Теоретическая значимость исследования заключается в уточнении понятия «художественной парадигмы», формулировании принципов культурологического подхода к анализу творчества, а также в приращении нового знания о субъектных составляющих творчества новоевропейского типа.

Результаты и материалы данного диссертационного исследования могут быть использованы для анализа современного художественного процесса и сложившихся педагогических систем, а также для дальнейшего исследования художественных парадигм с целью выявления их специфики и формулирования рекомендаций по организации педагогического процесса в учреждениях специального художественного профиля. Положения и выводы диссертационного исследования могут найти применение при разработке спецкурсов по истории культуры, эстетике, истории искусства.

Апробация работы. Результаты диссертации были обсуждены на научно-методологических семинарах кафедры культурологии и социально-культурной деятельности Уральского государственного университета им. А. М. Горького.

Основные положения диссертационного исследования отражены в ряде публикаций, в том числе, в статье, опубликованной в научном реферируемом издании, входящем в перечень изданий, рекомендованных для опубликования научных результатов диссертаций на соискание учёной степени кандидата культурологии, и в монографии.

Также результаты исследования представлены в докладах, выступлениях и тезисах на международных, всероссийских и региональных научно-практических конференциях. Международных научно-практических конференциях: «Педагогические системы развития творчества: творческий потенциал дополнительного образования» (Екатеринбург, 2006), «Актуальные проблемы методологии, философии, науки и образования» (Москва-Уфа, 2007), «Человеческая жизнь: ценности повседневности в социокультурных программах и практиках» (Екатеринбург, 2007); всероссийских научно-практических конференциях с международным участием: «XXI век – век дизайна» (Екатеринбург, 2007), «Синтез наук и ремесел в художественном образовании» (Екатеринбург, 2007); всероссийских научно-практических конференциях: «Культурологический подход в образовании» (Екатеринбург, 2007), «Художественная культура: теория, история, критика, методика преподавания, творческая практика» (Красноярск, 2007); всероссийской научной конференции молодых ученых «Человек в мире культуры» (Екатеринбург, 2008); Всероссийской научной конференции молодых ученых с международным участием «Человек в мире культуры» (Екатеринбург, 2009).

Структура диссертации. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и списка литературы, включающего 245 наименований. Работа изложена на 177 страницах компьютерной верстки.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** обосновывается актуальность темы исследования, анализируется степень теоретической разработанности проблемы, формулируется проблема исследования, описываются методологические основания и теоретические источники диссертации, формулируются цели и задачи, определяется научная новизна, теоретическая и практическая значимость диссертационного исследования.

В первой главе **«Художественное творчество в контексте современного гуманитарного знания»** рассматриваются различные методологические подходы к изучению творчества. Более подробно автор останавливается на исследованиях Д.Д. Пронкина и С.В. Пронкиной, С.П. Батраковой, М.К. Петрова, Э.В. Ильенкова, Т.Н. Суминовой, Н.Т. Касавина, анализирующих творчество в контексте культуры.

Концепцию Д.Д. Пронкина и С.В. Пронкиной, автор относит к числу новейших примеров философско-метафизических построений гегелевского типа, где роль абсолютной идеи играет само бытие. В работе «Одиссея творчества: К бытийности сущего через осуществление бытия» данные исследователи утверждают, что творчества как значимого концепта культуры до того момента, когда христианство открыло для человечества возможность спасения, не существовало. Только в эпоху Возрождения творчество приобретает статус базового культурного феномена, а Новое время придало творчеству статус универсального концепта. В то же время, определив в качестве основной заботы человека сущее для сущего, Новое время превратило творчество в конструирование по предзаданным схемам. И хотя возможность перехода к творчеству бытия «руками сущего» все же существует, перспектива творчества в рамках данной концепции выглядит не слишком привлекательной: предполагается, что свое место в творческом процессе человек уступит тотальности Абсолютного бытия. Стремясь преодолеть вытекающую отсюда неопределенность статуса различных форм художественной активности донововропейского и современного типа, автор диссертационного исследования предлагает иную идею, согласно которой для каждой культурно-исторической эпохи характерен свой тип творчества.

Именно в таком ключе анализирует творчество художников XX века С.П. Батракова. В работе «Художник XX века и язык живописи: От Сезанна к Пикассо» автор доказывает, что при абсолютном различии манер Сезанна и Пикассо для них обоих характерно устремление творчества к созданию нового художественного языка, способного выразить временную суть современности. Главной проблемой для художника XX века является не сам мир, а «как писать

об этом мире». По мнению С.П. Батраковой, современная ситуация в искусстве – это ситуация, когда искусство стало иным, и творчество обрело новую сущность и новые характеристики. Данная работа, делает вывод диссертант, хотя и позиционируется автором как искусствоведческое исследование, в значительной степени отвечает сути культурологического подхода, требующего не просто погружать явление в культурный контекст, но выявлять его культурно-типологические характеристики.

Одним из наиболее интересных моментов работы М.К. Петрова «Язык, знак, культура» автор диссертационного исследования считает идею социокода, позволяющую уйти от психологизма и представить культурологическую интерпретацию феномена способностей. Социокод – механизм, посредством которого однажды найденное удачное решение передается на уровень конкретного индивида и закрепляется в форме его способностей. М.К. Петров выделяет личностно-именной социокод, характерный для охотничьих, племенных и первобытных обществ; профессионально-именной тип кодирования, распространенный в традиционных обществах, практикующих земледелие; универсально-понятийный тип кодирования, открытый в античную эпоху. Определяя специфику новоевропейского типа кодирования, М.К. Петров подчеркивает, что понятия «задатки», «способности», «талант», «гений» принадлежат лишь данной системе социального кодирования и невозможны в рамках никакой другой. Автор диссертационного исследования, поддерживая данную идею, предлагает назвать новоевропейский тип кодирования академическим, имея в виду социальный институт, которому принадлежало главное право на диагностирование и развитие способностей – Академию.

Следующий раздел первой главы диссертационного исследования посвящен работам Э.В. Ильенкова. Автор обращает внимание на развитие исследователем идеи Гегеля о способностях как коллективных («всеобщих») формах деятельности. Индивид является субъектом способностей настолько, насколько ему удалось приобщиться к определенной культурной традиции – эту мысль Э.В. Ильенкова диссертант считает принципиальной и для культурологического исследования творчества.

Работа Т.Н. Суминовой «Художественная культура как информационная система (мировоззренческие и теоретико-методологические основания)» также привлекает автора своей попыткой уйти от психологизма в рассмотрении субъекта творчества. Такой отход диссертант рассматривает как важную методологическую предпосылку культурологического исследования творчества, однако информационный подход, предлагаемый Т. Н. Суминовой, диссертант считает неудачным, ведущим автора к квазинаучным выводам, предлагающим задуматься о космической природе креативной / инновационной деятельности художника.

Информационному подходу Т.Н. Суминовой диссертант противопоставляет концепцию Н.Т. Касавина, который предложил описывать творческий

процесс в терминах «геометрии письменного стола» и «исторической географии библиотеки», что позволяет вскрыть социокультурную природу субъекта творчества и анализировать творческий процесс со стороны устанавливаемых художником отношений с предшественниками и последователями.

Подводя итог анализа методологических оснований исследований творчества представленных в современной литературе, диссертант еще раз останавливается на выявленных им идеях, значимых для последовательного проведения культурологического подхода. Это идеи предопределенности результата творческого процесса со стороны его культурно-типологических качеств, идеи социокультурного кодирования как механизма производства и передачи способностей, идеи способностей как всеобщих форм деятельности и идеи социокультурной природы субъекта творчества. Специфика культурологического подхода к изучению феномена творчества видится автору в выявлении и всестороннем исследовании культурно-типологических качеств, отличающих творческий процесс одного историко-культурного типа, от творческого процесса другого типа.

Во второй главе **«Художественное творчество в преддверии Новой Европы»** анализируется ренессансный тип творчества, рассматриваются теоретические трактаты Дж. Вазари, Ф. Цуккари, Дж. Ломаццо, Д.П. Беллори, в которых закладывались мировоззренческие основы творчества новоевропейского типа.

В первом параграфе второй главы **«Ренессанс как переходный тип культуры. Художественная деятельность на стыке двух парадигм»** истоки специфики ренессансного типа творчества видятся автору в неразличимости научного и художественного мышления.

Обращая внимание на переходный характер Ренессанса, исследователи соотносят данную эпоху, главным образом, с двумя явлениями: интересом к Античности и гуманизмом. Историки искусства добавляют сюда превращение художественной формы в «собственный смысл и цель художественного творчества» (М. Дворжак). Переходность понимается исключительно в смысле присутствия в культуре более ранних форм. Более поздние формы если и называются, то характеризуются как собственно ренессансные. При этом осуществляется своеобразное теоретическое перепрыгивание через культурную эпоху, так что сама ренессансная составляющая остается не выявленной.

Примером теоретического «забегания вперед» может служить обоснование значимости обособленности художественной сферы для ренессансной модели творчества М. Дворжаком. Образцом отбрасывания ренессансных феноменов в прошлое является концепция М.Л. Андреева, который связывает Ренессанс исключительно с приданием особой значимости риторике и слову и называет живопись сферой действия позднесредневековой схоластической установки.

Давая оценку данным концепциям, автор диссертационного исследования особо подчеркивает, что, хотя Леонардо да Винчи действительно на первое место ставил зрение и провозглашал превосходство живописи по отношению к поэзии, однако он не выступал против риторики и слова. Он стоял на стороне более «истинного» (основанного на опыте) изображения природы; и при всех несомненных достижениях ренессансной живописи говорить о существовании самостоятельного мира «художественной» концепции преждевременно.

Автор выделяет феномены, которые, согласно его точке зрения, предопределили характер ренессансного творческого процесса. К таковым он относит концепт «природа», и опыт как особую форму духовно-практического отношения ренессансного человека к миру.

Природа для Ренессанса не просто чувственный мир, но значимый культурный концепт, мыслимый магически и пантеистически. Новое время чувственный мир хотя и знает, но значимым для себя избирает объективный мир, представляющий собой тотальность «идеальных предметностей» (Гуссерль). «Объективный мир» – моделируемый новоевропейской наукой предмет. «Природа» – тоже предмет моделируемый, но не наукой, а магической версией философии и живописью Ренессанса.

Опыт – выражение духовно-практического отношения Ренессанса к природе, представляет собой набор процедур, суть которых заключена в очищении природы от всего субъективно-магического и превращении ее в объективный предмет новоевропейской науки. Наблюдение (первая процедура опыта) позволяет вывести знание о природе за пределы магического. Измерение (вторая процедура опыта), определяя предметы природы с точки зрения независимых от всего субъективного (фактуры, цвета и т.п.) параметров, позволяет знание о природе вывести за границы качественной онтологии средневековья. Последняя процедура опыта – моделирование – осуществляется в двух формах: изобретения и изображения.

Моделирование как изображение, доказывает диссертант, определено двуединой задачей: гносеологической – познания – и эстетической (чувственной) – представления предмета сознанию. Моделирование в данном случае – установление связи знания и предмета знания, истины и красоты. Получаемые при этом образы отличны от зрительных. Они представляют собой чувственный аналог понятия природы как гармонично устроенного механизма.

Примеры образов-моделей, являющих собой единство истины и красоты, – анатомические рисунки Леонардо да Винчи и карта звездного неба, созданная Альбрехтом Дюрером совместно с учеными И. Стабием и К. Хейнфогелем. Данные образы-модели – сочетание высочайшей техники перспективно-пространственного построения, детальнейших измерений, изучения анатомии, оптики, перспективы.

Однако, подчеркивает автор диссертации, сколь бы ни был значим в моделировании художественный аспект, моделирование – только процедура опыта. Опыт лишал природу ореола таинственности. Искусство, приняв «очищенную» природу в качестве своего предмета, должно было вернуть ей ее субъективно-чувственное многообразие и, наполнив тончайшими *spiritus*'ами, как бы оживить. Именно в технологии подобного «оживления» скрыта тайна принципиальной технической невоспроизводимости ренессансной модели творчества. Диссертант делает вывод, что в случае ренессансного искусства мы имеем дело не только с набором специфических приемов, но с безвозвратно утраченным типом художественной деятельности, основой которого являлся синтез науки, магии и искусства.

Второй параграф второй главы **«Теоретические поиски XVI - XVII в.в. и становление художественного творчества новоевропейского типа»** автор диссертационного исследования начинает с анализа новоевропейского рационализма, в котором он видит ключ к пониманию новоевропейской культуры и отдельных ее институтов, в том числе и искусства.

С переходом к Новому времени, подчеркивает диссертант, разум приобретает необходимую для себя автономию, дающую ему право ставить под сомнение истины, формулировать законы и определять ценности. Увидев свое высшее осуществление в научном мировоззрении, изгнав из природы «иноподобные» силы или субстанции, новоевропейский разум превращает природу в универсум голых фактов. «Природа» – категория культуры Возрождения, уступает свое место «миру» – категории культуры Нового времени. Наступает время научных картин мира, в которых образам природы, как «живой», так и «мертвой» (пейзажам и натюрмортам), принадлежат лишь последние места в иерархии жанров.

Однако, справляясь с бесконечным миром, новоевропейский разум не мог справиться с конечным (Гегель), в том числе и с красотой. Красота субъективизируется, а вслед за ней в зависимость от субъекта, его вкуса, его способностей попадает и искусство. Для Леонардо да Винчи деятельность художника представляла собой аналог природы, где изучение существующего и создание образа этого существующего, *mimesis* и *poesis*, существовали как две стороны единого процесса. Теперь же получило распространение представление о том, что красота в искусстве не дело *mimesis*'а, но дело *poesis*'а. Значимым стал вопрос: *как возможно* изображение прекрасного? Постановка данного вопроса означала поворот проблемы изображения из плоскости практической в плоскость теоретическую и начало существования теоретической рефлексии в качестве неотъемлемой части художественного процесса.

Описывая процесс становления теории искусства, диссертант обращает внимание на особую значимость для данной теории введение в научный оборот понятия «искусство рисунка». Рисунок, согласно Дж. Вазари, видимое выражение понятия, которое есть у человека в душе. На вопрос: как понятие попадает в

душу? – он отвечает: из наблюдения природы. Но это уже не леонардовское наблюдение – опыт, а наблюдение «по когтю льва», когда человек, увидев только часть, с помощью своего разума достраивает образ до целого, как будто сам лев стоял перед его глазами. Опыт у Дж. Вазари – это также навык, приобретаемый многолетними упражнениями в рисовании, залог превосходства в искусстве. Этот аспект опыта в теории Дж. Вазари диссертант считает главным.

Обретение опыта предполагает: а) копирование рельефных фигур; б) рисование с натуры; в) изучение картин великих мастеров. Для Вазари, подчеркивает диссертант, искусство разворачивается не столько в плоскости «художник – природа», сколько в плоскости «художник-художник». Вазари открывает историю искусства, как пространство, в горизонте которого свершается каждый отдельный творческий акт, а возможность рисунка (изображения) осуществляется как чисто техническая задача. Рисунок наделяется особым эстетическим качеством-достоинством (*virtu*), и степень виртуозности его исполнения начинает определять степень его совершенства и принадлежность миру искусства. Вопрос о красоте становится для Вазари техническим вопросом. Красота представляет собой преодоление искусственной искусности изображения и его возвращение к непосредственности и естественности.

Обращаясь к работе Ф. Цуккари «Идея живописцев, скульпторов и архитекторов», диссертант отмечает, что рисунок не только переносится данным автором в сферу мысли и определяется как *picture quasi scripture* (ментальный образ), но и впервые рассматривается как *способность* разума *создавать в себе forma spirituale* (духовные формы). В работе Цуккари нет практических рекомендаций. Творчество у него доминирует в модусе особого состояния сознания, настроенного на контакт с сознанием трансцендентальным. Именно у Цуккари творчество перестает быть необходимой составляющей человеческой деятельности, вынужденной согласовываться с природой, и становится выражением свободы художника по отношению к ней.

Особой заслугой Джованни Пьетро Беллори, автора трактата «Идея живописца, скульптора и архитектора, избранная от естественных красот, превосходящая природу», Э. Панофский считает разрыв с платонизмом и соединение идеи с чувственным созерцанием. Однако автор диссертационного исследования высказывает сомнение относительно справедливости подобного вывода. Действительно, Беллори считал, что художник, поставив перед собой различные примеры природной красоты, должен собирать в своем изображении от них все самое совершенное. Однако это утверждение Беллори нельзя считать окончательным выводом, утверждает автор. Наряду с ним в трактате присутствуют и многочисленные свидетельства того, что и Беллори видит действительное основание искусства в продуктивной силе воображения. Высшей точкой развития данной темы становится его обращение к текстам Овидия и Тассо, которые говорят о природе, в лучших своих творениях подражающей искусству. Такая перестановка акцентов свидетельствует о принципиальном изменении позиции смотрящего на

мир субъекта, подчеркивает диссертант: на смену опыта природы, проникнутого пафосом ее изучения, приходит чувственное, эстетическое ее созерцание, исполненное наслаждения красотой, которая отныне определяется мерой соответствия природы искусству. До действительного понимания связи идеи и чувственного созерцания, делает вывод автор, было еще далеко. Только в XVIII в., когда вопрос о чувственно-созерцаемой красоте был поставлен как вопрос о вкусе, а вкус определен как способность суждения, И. Канту удалось, повернув данный вопрос из плоскости сенсуалистической и просветительской в плоскость рациональную и критическую, обнаружить в прекрасном искусстве область совместного действия природы и культуры, разума и чувств. Теоретические трактаты XVI века, напротив, демонстрируют автономию разума по отношению к любой чувственной данности, и «врожденную» способность разума порождать образы из самого себя, не поддающуюся кодированию и передаче. В то же время воплощение созданного разумом в чувственном материале рассматривается в этих трактатах как исключительная сфера культуры и механизмов социального кодирования.

В третьей главе **«Культура «просвещенного» вкуса и «прекрасное» искусство. Линия Декарта-Канта в художественном творчестве новоевропейского типа»** подвергается критике педагогическая система российской «Академии трех знатнейших художеств» основанная на положениях сенсуализма Локка и анализируется теория вкуса И. Канта.

В *первом параграфе* третьей главы **«Автономия вкуса: Гений как трансцендентальный субъект творчества и критика академической дидактики»** автор обращается к главному открытию Декарта – Ego cogito, в качестве трансцендентной предпосылки мышления. Первое действие Ego cogito – *скептическое эпохé*, ставящего под вопрос не только все прежние теории, но и значимость всего «вненаучного жизненного мира». Так, развернутая Декартом критика объективного познания разрушает основанную на «опыте» природы художественную парадигму Ренессанса и делает невозможным искусство Леонардо да Винчи.

От Декарта развитие теории познания идет по двум линиям: «рационалистической» – через Мальбранша, Спинозу, Лейбница к Канту и «сенсуалистической» – от Гоббса и Локка к Беркли и Юму (Гуссерль).

Автор диссертационного исследования утверждает, что Россия позаимствовала в Европе именно локковский вариант Просвещения, отказавшись как от картезианского эпохé, так и от кантовского априоризма. Пример тому – российская «Академия трех знатнейших художеств», отвечавшая за укоренение на российской почве принципов новоевропейской культуры в сфере искусств. Основу дидактической системы Академии составляла идея о «чистой» детской душе, погрузив которую в соответствующую среду, можно выращивать людей с хорошим вкусом. В Академию принимали детей с пяти-шести лет из числа «зазорных младенцев», которые должны были расти среди картин знаменитых

европейских мастеров. Однако данная практика не увенчалась успехом. Причина этого коренится в социальном габитусе – схемах восприятия, оценивания, деятельности, – который в качестве интериоризованной участи данных младенцев к этому возрасту уже был сформирован, следовательно, и эстетический выбор этих детей уже был социально предопределен.

Развивая положения кантовской эстетики, привлекая библеровскую характеристику эстетического вкуса, автор диссертационного исследования проводит различие между варварским и просвещенным, сентиментально-мещанским и незаинтересованно – эстетическим вкусом. Сформировать вкус, свободный от всякого интереса (Кант) – значит «очистить» вкус от всего необузданного и грубого, и от всего сентиментального и трогательного, а вовсе не заполнить «чистую» душу правильными впечатлениями, утверждает автор. Очистить в данном случае означает изменить установку: сместить внимание с содержательно-смысловых определений вещей на их сугубо формально-функциональные характеристики, что и происходило в ходе освоения ремесел слушателями, принятыми в Академию из воспитательных домов. Неслучайно именно в области подготовки литейщиков, чеканщиков, мебельщиков, часовщиков и слесарей-механиков Академия достигала целей, которые перед собой ставила.

Однако незаинтересованно – эстетический вкус, и в этом автор согласен с В.С. Библером, препятствует действительному проявлению творческого начала. Растворившись в любовании, он находит себе применение исключительно в «формах значимой пустоты» (В.С. Библер) образующих стиль. Иное дело варварский вкус, хотя и дикий, но свободный – выражение самой автономной природы вкуса. Но свобода варвара – свобода разрушения. Продуктивная свобода принадлежит творящему Я (Гению). Только Гений, как подчеркивает И. Кант, способен, не следуя правилам, создавать то, что становится правилом для других.

Анализируя феномен Гения, автор диссертации обращает внимание на различие его понимания И. Кантом и романтиками. Гений – излюбленное понятие романтиков, используя которое они мистифицировали творческий процесс. И. Кант – классик, и его понятия исполнены рационального смысла. Гений для него – одно из проявлений разума (подобно *Ego cogito* Декарта): творящее Я – не конкретный эмпирический индивид, но активная инстанции творческого процесса, свершаемого в сознании и сознанием. Как и *Ego cogito* Гений – инстанция, рождающаяся в процессе эстетического *эпохэ*, суть которого состоит в остановке предшествующего эстетического опыта. Первое действие эстетического *эпохэ* – сомнение в эстетической природе почитаемого как прекрасное. Второе – изменение позиции субъекта в отношении предданного ему эстетически определенного жизненного мира с имманентной на трансцендентную. Диссертант утверждает, что не ребенок, а трансцендентальный субъект представляет собой «чистую» душу-дощечку, в отношении которой нет ничего

эстетически предзаданного, а прекрасное как реальность восприятия – задача, которую предстоит решить.

Однако, как считает автор, ставить знак равенства между творящим Я и трансцендентальным субъектом нельзя. И. Кант, используя понятие Гения, определяет не культуру, но природу в качестве аподиктической предпосылки творчества. Как «природа», Гений – присущая новоевропейской личности ее социальная непредопределенность. Условием проявления такой непредопределенности является социальное раскрепощение личности. Неудача, постигшая Академию с «зазорными младенцами», делает вывод автор, наглядно продемонстрировала роль социального габитуса в ограничении талантов. Но к разрушению сословных границ – важнейшей задаче европейского Просвещения – Россия не была готова. Академия из свободного сообщества ученых и деятелей искусств здесь превратилась в государственное учреждение, готовящее мастеров, способных выполнить заказ двора на новоевропейское искусство, но без новоевропейской личности.

Диссертант обращает внимание на то, что педагогическая система Академии строилась в расчете на внешнюю форму этого искусства, главным считалась необходимость научить изображать предмет «объективно», технология обучения строилась в соответствии с научными принципами сравнения измерением и сравнения порядком (М.Фуко). Первый использовался в «публичной» части (при обучении геометрии, оптике, механике, перспективе и анатомии), второй – в «приватной» (включавшей копирование «оригиналов», «антиков» и обнаженной натуры). В результате освоения «публичной» части, зрение лишалось, естественной для него субъективности, глаз превращался в орган аналитического мышления. В результате освоения «приватной» части то же происходило с памятью. Воображение – главное орудие памяти (И.Кант) рисовало не то, что видел когда-то глаз, а то, что знал разум как «первоформы» искусства: гипсовые слепки с античных скульптур. Так изменить природу субъектного, не освобождая его от тисков, накладываемых габитусом, можно было только за счет жесткости системы.

В европейских академиях обучение строилось примерно по той же схеме, но его философия была совершенно другой, подчеркивает диссертант. Здесь осуществляли отбор слушателей. Выбор Академий частных и государственных был столь значителен (XVIII в. даже называют веком академий), что каждый мог найти наиболее подходящую для себя. Академические классы в Европе были мастер-классами, где крупнейшие художники помогали начинающим разрешать художественные задачи. В России последняя толковалась как максимально сложные технические, и господствовавшая здесь педагогика даже самых талантливых учеников превращала в послушных копиистов, а не оригинальных художников.

Во *втором параграфе* третьей главы **«Всеобщность вкуса: Национальные истоки Таланта и интересубъективная природа новоевропейского художественного мышления»** автор обращает внимание на то, что разум и чувства человека имеют свою историю и свое социокультурное содержание. Характерное для новоевропейского искусства равновесие чувственного (эстетического) и рационального компонентов достигается не сразу, но на определенной ступени развития как мышления, так и самих чувств. Чтобы понять происходящие изменения, автор реконструирует логику историко-культурного процесса в параметрах, которые определяли характер эстетического и художественно-поэтического освоения мира человеком.

Опираясь на существующие исследования культуры первобытного человека и доисторических народов, диссертант дает общую характеристику развития фантазии и чувств человека в этот период и приступает к более детальной реконструкции социально-культурного содержания коллективных представлений и чувств европейского исторического человека.

Диссертант отмечает, что данное содержание не оставалось одним и тем же на протяжении всей истории европейского человечества. Напротив, оно менялось всякий раз, когда социальная структура, а вместе с ней и культура осуществляли резкий поворот. Так содержание коллективных представлений античного человека определялось не только фантазией эпических поэтов, но и общим сознанием (согласием) народа, проверку которым такие фантазии должны были пройти. В то же время чувства античного человека такового согласия не знали. Именно в чувствах в наибольшей степени проявлялась неоднородность античного полиса, с одной стороны, и несамостоятельность сознания-согласия – с другой. Так, глаз «лучшего», направляемый беседой с мудрецом, искал и находил в предмете симметрию, пропорцию и меру, оценивая его красоту. Глаз представителя демоса, направляемый речами софистов, напротив, искал и находил в предмете то, что ласкало его зрение и слух. Античный скульптор, раскрашивая статуи, созданные в соответствии с математически понимаемым каноном красоты, удовлетворял потребности обоих вкусов.

С наступлением средневековья изменились не только представления о мире европейского человека, но изменилось и социально-культурное содержание его чувств. Чувства - ощущения, служившие опорой вкуса античного человека, трансформировались в чувства - опыт, которые искали и находили свою опору в рассудке. Теперь не общее согласие народа, а каждый человек в отдельности, опираясь на свой жизненный опыт, концентрированным выражением которого и был рассудок, мог решать, является ли действительно прекрасным предмет, который доставляет ему удовольствие. Однако жизненный опыт неоднороден. Для одних – это по преимуществу опыт повседневной жизни, который учил ценить не только чувственно-телесную, но и духовную красоту. Для других – это опыт свободного досуга и *gaia scienza* (веселой науки) искусства куртуазной любви, открывающий самостоятельную эстетическую значимость

изящных форм. При этом только ренессансному художнику, сумевшему соединить чувственно-пластическое со сверхчувственно-спиритическим удалось удовлетворить обоим вкусам.

Новоевропейский художник имеет дело с принципиально иной ситуацией. Место рассудка здесь занимает разум, который, в отличие от последнего представляет собой неоднородное образование. Одной ипостасью новоевропейского разума является разум практический, другой – разум чистый или интеллект. Диссертант утверждает, что в качестве основы чувств новоевропейского человека данные ипостаси разума дают разный результат: с одной стороны – это сентиментальный вкус представителя предпринимательского сословия. С другой – «просвещенный вкус» интеллектуала-критика – знатока искусств. Первый ценит в искусстве лишь вызывающее сочувствие и милое. Второй ищет и находит в нем предмет критического осмысления. При этом только новоевропейскому художнику оказывается доступной чистая от сентиментально-чувственных добавок естественная красота.

Вкус новоевропейского художника на уровне его самосознания включает в себя в качестве своих компонентов изящный вкус, посредством воображения приводящий в движение рассудок и заставляющий разум как бы играть, и строгий вкус, сводящий все чувственное многообразие мира к его умопостигаемому идеально-числовому основанию. Однако истинно-всеобщим основанием данного вкуса является «внутреннее» чувство-переживание, присущее художнику как особый дар «видеть, как все прочие думают, и думать, как все прочие видят» (Б. Пастернак). Именно это мышление-видение, направляющее работу воображения на соответствующий общему чувству предмет и представляющий данный предмет сознанию как предмет умозрения, и составляет содержание художественного Таланта.

В последней части данного параграфа диссертант формулирует свое понимание Таланта. Талант, или художественный дар, утверждает автор, – то, что в качестве врожденных способностей и задатков индивид получает в наследство от своего рода. Талант – это, прежде всего, культура чувств, позволяющая индивиду создавать произведения, выражающие не только его Я-субъективность, но и Мы-субъективность его народа. Однако Талант – это и культура мышления, которая позволяет художнику выйти за границы всякой чувственной субъективности и подняться до уровня интерсубъективного опыта новоевропейского индивида, обретаемого им в диалоге Я и Ты.

В конце параграфа диссертант вновь возвращается к ошибкам педагогической системы российской Академии, называя в их числе забвение народной художественной традиции, невнимание к развитию воображения и пренебрежение к цвету в угоду рисунку. Превращение рисунка в полноценный живописный образ требовало изменения характера видения, которое не могло больше существовать без живописного самосознания народа.

В **Заключении** подведены итоги, изложены выводы и результаты исследования, намечены пути дальнейшего изучения поставленных в диссертации вопросов. Автор диссертационного исследования еще раз обращается к художественной парадигме новоевропейского типа, подчеркивая, что воспроизводство искусства данного типа в современных условиях невозможно без сохранения академической системы социального кодирования, стилевого принципа формообразования, критического типа социально-культурной легитимации искусства. Одновременно автор подчеркивает, что преобладание именно этих форм регламентации художественной жизни в отечественной системе художественного образования закрывает дорогу современным формам искусства.

Основное содержание исследования отражено в следующих публикациях:

Статья, опубликованная в ведущем рецензируемом научном журнале, определенном ВАК РФ:

1. Семенова, М.В. Природа, опыт и парадокс ренессансной парадигмы творчества [Текст] / М.В. Семенова // Известия Уральского государственного университета. Серия 2, Гуманитар. науки: Екатеринбург, 2008. Выпуск 15. - С. 43-52. (0,7 п.л.).

Монография:

2. Семенова, М.В. Творчество: культурно-исторический аспект [Текст] / М.В. Семенова. – Екатеринбург: Изд-во. Рос. гос. проф.-пед. ун-та. РГППУ, 2010. – 115с. (7,0 п.л.).

Статьи в сборниках материалов научно-практических конференций:

3. Семенова, М.В. Творчество: инвестиционно-технологическая модель [Текст] / М.В. Семенова // Педагогические системы развития творчества: творческий потенциал дополнительного образования: материалы V-й Междунар. науч.-практ. конф. - Екатеринбург, 2006. - С. 43-47 (0,2 п.л.).

4. Семенова, М.В. Творчество: невозможность универсальной модели [Текст] / М.В. Семенова // Культурное наследие и перспективы социокультурного развития: сб. науч. ст. Междунар. науч.-практ. конф.- Екатеринбург, 2006. – С. 212-215 (0,2 п.л.).

5. Семенова, М.В. Необходим ли культурологический подход в образовании? [Текст] / М.В. Семенова // Культурологический подход в образовании: сб. науч. ст. V-й Всерос. науч.-практ. конф.- Екатеринбург, 2007. – С. 21-25 (0,4 п.л.).

6. Семенова, М.В. Творчество как цель и ценность образования [Текст] / М.В. Семенова // Человеческая жизнь: ценности повседневности в социокультурных программах и практиках: материалы X-й Междунар. науч.-практ. конф. – Екатеринбург, 2007.- С. 638-641 (0,3 п.л.).

7. Семенова, М.В. Креативный этос как предмет социально-культурного проектирования [Текст] / М.В. Семенова // Синтез наук и ремесел в художест-

венном образовании: материалы Всерос. науч.-практ. конф с междунар. участием. – Екатеринбург, 2007.- С. 238-244 (0,4 п.л.).

8. *Семенова, М.В.* Проектные технологии в художественном образовании [Текст] / М.В. Семенова // Художественная культура: теория, история, критика, методика преподавания, творческая практика: сб. науч. статей V-й Всерос. науч.-методол. Конф. - Красноярск, 2007. - С. 88-90 (0,1 п.л.).

9. *Семенова, М.В.* Classic-art, modern art, contemporary art- три парадигмы искусства и творчества [Текст] / М.В. Семенова // Актуальные проблемы методологии, философии, науки и образования: сб. тр. Междунар. науч.-практ. конф.- М.;Уфа, 2007.- С. 173-175 (0,1 п.л.).

10. *Семенова, М.В.* Творческие способности: социокультурная составляющая [Текст] / М.В. Семенова // Человек в мире культуры: материалы всерос. науч. конф. мол. ученых. – Екатеринбург, 2008. - С. 67-71 (0, 3 п.л.).

11. *Семенова, М.В.* О необходимости культурологического подхода к определению природы творчества [Текст] / М.В.Семенова // Человек в мире культуры: IV Колосницынские чтения: сб. материалов всерос. науч. конф. мол. ученых с междунар. участием: - Екатеринбург, 2009. - С. 133 - 138 (0,4 п.л.).